

...NRICH CAMPENDONK

von

GEORG BIERMANN



„Penzberg“ 1918

JUNGE KUNST
BAND 17

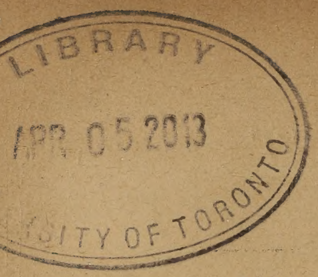
HEINRICH CAMPENDONK

VON

GEORG BIERMANN

MIT EINER BIOGRAPHIE DES KÜNSTLERS, EINEM FARBIGEN TITELBILD UND 32 ABBILDUNGEN

LEIPZIG, 1921
VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN



JUNGE KUNST.

Bisher erschienen die folgenden Bände:

Die Wiedergabe der hier abgebildeten Werke Heinrich Campendonks geschieht mit freundlicher Genehmigung von Zinglers Kabinett, Frankfurt a. M.

 / Einband nach einem Entwurf von Bernhard Hoetger / Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig

Sicher stehen wir heute an einem der schicksalsschwersten Wendepunkte, den die europäische Geschichte gekannt hat. Mit Riesenschritten geht die große Umwälzung ihren Weg. Was wir vor fünf oder zehn Jahren erlebt, liegt weit wie eine Ewigkeit hinter uns. Der jähe Bruch zwischen Altem und Neuem, den der Weltkrieg in grauenvoller Deutlichkeit und mit allen Schrecken seines Geschehens rein äußerlich symbolisiert, hat sich dennoch nicht so plötzlich und elementar vollzogen, wie es vielen scheinen will. Immer klarer werden uns jetzt, wo der furchtbare Albdruck von uns genommen, der während fünf nutzlosen Jahren unsere besten Kräfte lähmte, die tieferen Ursachen, die zur Katastrophe hinführen mußten. Das geistige Gesicht dieser abendländischen Welt, wie es sich heute im Spiegel der Geschichte abmalt, verrät schon lange vor jenem Schicksalsdatum vom 1. August 1914 die bedenklichen Zeichen vollkommenster Verwirrung. Die Entwicklung, wie sie sich innerhalb der europäischen Staaten vollzogen, seit Deutschland seinen vielgepriesenen „Weg zur Sonne" antrat, hätte auch bei einer anderen politischen Konstellation jenen äußersten Punkt berührt, hinter dem als nächste Station der Zusammenbruch stand. Es war der falsche Ehrgeiz der Völker und ihrer Lenker, die die Kraft des Geistes nicht mehr empfanden und mehr auf Bajonette und Kanonen vertrauten, der eines Tages Europa zu einem einzigen Schlachtfeld und die Menschen selbst zu willenlosen Werkzeugen eines furchtbaren Henkeramtes machen sollte.

Die Feststellungen berühren insofern auch das Gebiet der Kunst, weil diese in jenen unheilvollen Jahrzehnten weder die geistige Führung besaß noch auch unabhängig von dem

erdrückenden Materialismus ihrer Zeit gewesen ist. Daß eine Epoche, die in jeder Äußerung ihres innersten Seins so stark mit den äußeren Effekten kokettierte wie die hinter uns liegende, auch in der Kunst vor allem das Artistische gelten ließ und bewertete, kann uns heute keineswegs mehr überraschen. Wie sie sich einseitig von den Wundern der neuen Technik blenden ließ und alle Segnungen der Kultur einzig fast in dem Ausbau dynamisch mechanistischer Kraftzentren erkannte, so erschien ihr auch jene Form von Malerei vornehmlich bewundernswert, die sich der Natur am meisten näherte oder doch ihrem äußeren Schein am besten anglich. Der Begriff der Qualität war der kritische Maßstab für rein handwerkliche Tätigkeit. Dem minder gebildeten Kunstfreund war noch immer der Bildinhalt das Wesentliche. Der Kenner aber hielt sich allein an die Brillanz der Technik, das Verblüffende des Momentes, die malerische Routine, mit der die Natur der Dinge in ihrer äußeren Erscheinung erfaßt ward. Die großen Impressionisten der achtziger und neunziger Jahre hatten alles, was in diesem Sinne ein kultivierter Geschmack beanspruchen konnte. Über Manet und Renoir nicht mehr zu streiten. Ist auch heute nicht zu streiten, weil sie nicht nur die Farbe souverän beherrschten, sondern wirklich dem Gefühl ihrer Zeit durch ihre Werke einen geistigen Gradmesser für allerdings höchste Vollkommenheit formten. Wir Deutsche haben trotz Leibl und Liebermann solche Koryphäen nicht besessen. Denn das Wesen unseres Volkes fühlt sich weniger von der nur äußerlichen Schönheit der Dinge angezogen, sondern geht seiner Geschichte und Veranlagung nach mehr auf das innere Wesen der Welt und ihrer Erscheinungen. Daraus erhellt vielleicht zutiefst die Tragik unseres Geschickes, daß wir dieser Wesenheit der deutschen Sehnsucht seit Dürer beinahe kaum noch Rechnung getragen, sondern jenem Bildungsideal nachgeeifert haben, das in der Kultur der Griechen der Weisheit höchstes Beispiel sah. Humanismus und Reformation vollzogen den Bruch mit der

Überlieferung, indem sie das geistige Band der Gemeinschaft, das die mittelalterliche Welt zusammenhielt, durchschnitten und an die Stelle eines die Völker verbindenden Universalismus, der der alten Gottesidee erwachsen, das Recht des Individuums proklamierten und dem Verstand allein die ausschlaggebende Rolle zuwiesen. Dieser aber, beinahe omnipotent geworden, glaubte die letzten Geheimnisse der Welt enträtseln und jene mystische Einfalt der Seele verleugnen zu können, die einmal im Glauben den Weg zu Gott gefunden hatte. Wir Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts und Zeugen des letzten Zusammenbruches abendländischer Kultur können heute leichter als vor einem Jahrzehnt die verhängnisvollen Etappen einer Entwicklung verfolgen, die — so will es uns scheinen — fast mit unbedingter Logik von dem ersten Auftreten Luthers und der großen Humanisten mitten in die Katastrophe des Weltkrieges hineinführt. Naturgemäß bringt diese neue Erkenntnis auch eine Umwertung auf rein künstlerischem Gebiete mit sich und es ist durchaus nicht zufällig, wenn die besondere Art der Einstellung des modernen Menschen auch der vergangenen Kunst gegenüber einen anderen Standpunkt einnimmt, als ihn diejenigen innehatten, die typische Vertreter jenes letzten Bildungsideals gewesen sind, das längst bankrott gemacht hat. Mit dem Griechentum dürfte es endgültig vorbei sein. Unsere einstige Bewunderung der Renaissance ist ebenfalls einer kühlen Skepsis gewichen, die trotzdem den Wert der Technik und der darstellerischen Leistung nicht unterschätzt zumal im Sinne reiner Kulturgeschichte, für die die Dokumente dieser Kunst immer ihren unvergleichlichen Wert behalten. Aber wenn es wahr ist, daß die kommende Entwicklung wieder das Gemeinschaftsideal sucht und in der Synthese jenes westlichen Individualismus mit dem Universalismus des Ostens ihren neuen geistigen Ausdruck finden soll, dann bedarf es kaum noch einer Erklärung, warum gerade die Kunst in dieser Zeit revolutionärer Erneuerung auch neue

Wege sucht und ihren Standpunkt gegenüber der Vergangenheit einer tiefgründigen Revision unterzieht. Will jemand noch leugnen, daß uns heute Grünewald z. B. näher steht als Raffael oder daß der frühe Barok des Griechen Theotocopuli den Menschen unserer Zeit stärker ergreift als all der süße Liebreiz von Rokoko, Klassizismus und Biedermeier. Über die Gründe zu streiten, hieße beinahe Eulen nach Athen tragen. Und wenn sich die Sehnsucht dieser Tage ganz besonders wieder den Primitiven und vor allem auch der Gotik zuwendet, so beweist das eben die Tatsache, daß wir heutigen in der Kunst dem inneren Sein, gegenüber dem äußeren Schein, den Vorzug geben. Als Kinder dieser Welt hängen wir atavistisch stärker mit der Vergangenheit zusammen als wir uns gern eingestehen möchten. Irgendein Unbewußtes in uns sucht immer nach direkter Anknüpfung mit metaphysischen Dingen, die schon einmal da waren. Und der wirklich empfindsame und schöpferische Mensch, nämlich der Künstler, ist vielleicht am wenigsten frei von dem Erbe früherer Epochen. Diese Freiheit im Geistigen besitzt überhaupt nur der primitive Mensch und die Kunst dieser „Wilden" erscheint uns nur deshalb so groß und echt, weil sie voraussetzungslos, ganz allein aus dem Gefühl Gottes erwachsen ist. In dem alten Ägypter oder dem primitiven Griechen — nicht zu reden von der hohen und frühen Kunst des fernen Ostens — entdecken wir jene wundervolle Ungebundenheit an die Dinge der Welt, die letzte Freiheit im Künstlerischen bedeutet. Hier ist die Form zugleich das Gefäß innerer Gesichte und die absolute Naturferne dieser Schöpfungen kennzeichnet fast selbstverständlich den Grad ihres künstlerischen Wertes. Für Menschen freilich, die ein falsches Erziehungsideal dazu verführt hat, in der Kunst nur die siehtbare Materie zu sehen, mögen solche lapidaren Erkenntnisse nicht ganz einfach sein. Das hindert indes die letzte Feststellung nicht, daß es beim Kunstwerk allein auf die innere Wahrheit ankommt. Diese ist frei von der Laune des Geschmackes oder

einer vorüberrauschenden Mode, unabhängig von den rein sinnlichen Reizen der Erscheinung, nicht eingebettet zwischen dem Heute und Morgen, sondern zeitenlos und eine reine Angelegenheit des Geistes. In dieser inneren Wahrheit ist die Gotik so groß, sind die Neger vom Kongo echte Künstler. Was dagegen bei uns auf den Akademien gelehrt wird, hat mit diesen Dingen nichts zu tun. Auch die Schlagworte, durch die sich die Richtungen des Tages dokumentieren, haben mit der inneren Wahrheit nichts zu schaffen. Muß man sie aber gelten lassen, dann wird es meist festzustellen sein, daß der sogenannte Impressionismus in seiner absoluten Naturgebundenheit weniger Ewigkeitskunst zu gestalten vermag als die ihm gegenüberstehende expressionistische Kunstrichtung, so lange diese frei von Mode und nur äußeren Routine ist.

Schließlich gibt es überhaupt nur Kunst. In dem Wesen unserer heutigen Zeit, die langsam auf den Trümmern einer eben versunkenen Vergangenheit aufbaut, ist die Sehnsucht nach einem neuen Universalismus des Geistes tief verankert. Der schöpferische Künstler dieser Tage hat früh die Wetterzeichen des nahenden Gerichtes erkannt. Als er zuerst die Absage an die anerkannte Kunstrichtung von Gestern vollzog, wurde er zugleich zum Propheten des Neuen. Kulturpsychologisch ist es besonders interessant festzustellen, wie immer in Zeiten tieferer Gärung, noch vor dem eigentlichen Ausbruch, die Kunst bereits früh auf die immateriellen Bewegungen von unten reagiert und wie sie, einmal stärker von den Wellen und Strömungen erfaßt, diesen als geistiges Fanal voraufleuchtet. Denn — soweit es sich um geistige Prozesse handelt — eignet dem Künstler mehr als dem gewöhnlichen Sterblichen die Witterung in die Zeit hinein. Seine Sensibilität reagiert vernehmlicher auf die dynamischen Kräfte des Geistes, die allein Revolutionen zu entfesseln vermögen. In dem großen kindhaften Schöpfer gewinnen die Ahnungen eines unerbittlich Kommenden früher greifbare Gestaltung. Seine Sehnsucht ist voll der höchsten Lust und

voll des tiefsten Schmerzes, die Menschenschicksal umklammern. Aus den furchtbarsten Nöten der Welt erhob sich die frühchristliche Kunst zu der Höhe einer ewigen symbolhaften Verneinung des Irdischen und weder Pestilenz noch Völkerzwist haben den Meißel jener Steinbildhauer, die über den Portalen gotischer Dome den Kranz seliger Gestalten aufrichteten, zu lähmen vermocht, solange das Gemeinschaftsideal im Geiste Gemeingut der gotischen Welt gewesen ist. Erst als dieses zu wanken beginnt, fängt auch die innere Festigkeit der Bildwerke an nachzulassen, verblaßt jener sieghafte Glorienschein über den Häuptern der Heiligen, die vom Überirdischen zu den Menschen hinabsteigen. Die Ablösung jener hohen Ausdruckskunst des Mittelalters durch den neuen Naturalismus in Malerei und Plastik ist in Wahrheit nur ein gleichnismäßiger Beleg für den Zerfall jener geistigen Energien, die Jahrhunderte hindurch die Welt umspannt und genährt hatten. Eine selbst in den Zeiten des reinsten Materialismus erwachsene Geschichtsschreibung hat allerdings diesen Prozeß der Umformung als einen Fortschritt in der Kunst angesprochen, hat in dem Triumph alles Diesseitigen, den die Renaissance vollendete, den Höhepunkt neuzeitlicher Kunstoffenbarung überhaupt erkannt und damit den Kunstgenuß zu einer reinen Verstandesangelegenheit degradiert. Gegen diesen Standpunkt, Kunst zu sehen und zu werten, ist nicht zuletzt der Kampf unserer Jungen gerichtet. Freilich ist für sie selbst diese notwendige Auseinandersetzung niemals Selbstzweck, sondern durchaus unbewußt. Aber da der Künstler unserer Tage auch ein Kind seiner Zeit und als Mensch erdgebunden ist, trägt er auch sein Teil an der äußeren Tragik gegenwärtigen Geschehens und nur wenige der wirklich Großen sind so glücklich, durch ihr Schaffen die Revolution des Geistes und der Arbeit bereits überwunden zu haben. Das sind die, in deren Werken wir heute schon etwas wie die Vorahnung jener neuen Synthese einer kommenden Menschenversöhnung empfinden; die früh Abgeklärten,

die mit der reinen Unbefangenheit des Kindes den nach innen gekehrten Blick besitzen, die stillen Träumer, denen der Herrgottsgarten täglich neu erblüht und deren Leidenschaft nicht auf die Dinge dieser Welt gerichtet ist. Sie bauen sich in der Stille ihr Traumland auf, suchen alles Zeitliche zu überwinden und die innere Wahrheit der Dinge zu erforschen und symbolhaft zu gestalten. Die anderen dagegen, künstlerisch nicht minder groß, sind die eigentlichen Kämpfer und Schrittmacher, hämmernde Proletarier des Geistes, mit Schwielen an den Fäusten, die mit ihrem Herzblut malen und bilden und den Aufschrei der Welt, zusammengeballt in ihrem eigenen Weh, verstärkt und verdoppelt an Kraft, der blöden Menschheit oder dem trägen Bourgeois täglich aufs neue ins Gesicht brüllen — die wahren Märtyrer der Kunst, die im Nacken das Sternenmeer tragen (Meidner) und mit unerfüllter Sehnsucht nach den höchsten Kronen streben, die sie nie erreichen werden oder aber ihre Mission darin erkennen, dieser Metze Welt den Spiegel entgegenzuhalten, daß Entsetzen über moralischen und geistigen Zerfall die Wahrheit offenbar mache und zur Besserung rufe (George Grosz). Zwischen diesen polar einander entgegengerichteten Gruppen des kontemplativen und aktivistischen Künstlers bewegt sich die Mehrheit zeitgenössischer Schöpfer, die unbelasteter von Reflektionen im Strom der Zeit schwimmen, ohne ihre geistigen Tendenzen zu verkennen. Auch sie empfangen intuitiv die Witterung in die Zeit hinein und sind voll der Sehnsucht nach transzendenten Dingen. Aber ihr Schaffen ist weder rezeptiv und aktivistisch noch im anderen Sinne nur reflektiv und spirituell, sondern Selbstzweck um der Form und ihres inneren Gehaltes willen. Voll erdhafter Triebe lieben sie die Natur weniger um ihrer selbst als um der ewigen Gleichnisse willen, die sie kosmisch verschlossen hält. In der Bewegung der Zeit stehen sie deshalb scheinbar mehr in der äußersten Phalanx, weil sich in ihnen unmittelbarer als bei den übrigen die bewußte Abkehr vom

Gewesenen manifestiert und sie deshalb als die eigentlichen Schrittmacher des Neuen erscheinen. Inwieweit ihr Werk rein geistig innerer Notwendigkeit entsprang, wird wahrscheinlich erst eine spätere Generation feststellen können, wenn der ganze Ablauf gegenwärtigen Prozesses klar zu übersehen ist.

Soviel steht aber trotzdem für jeden fest, dem es ernst ist um die Einfühlung in den Geist der neuen Zeit, daß jene Umformung auf künstlerischem Gebiet, für die in toto der schwächliche Begriff des Expressionismus geprägt ward, eine durchaus geistige und mehr als europäische Angelegenheit ist, daß diese Bewegung selbst, die einen Erdteil beinahe unvermittelt ergriff, nur geistig auszudeuten und zu begreifen ist. In ihr tritt unverkennbar bereits die Keimzelle jener neuen Synthese zutage, von der oben mehrfach gesprochen wurde, jenes erste Aufleuchten eines kommenden Morgen, der Osten und Westen (auch einmal in seiner rein politischen Konstellation) in einem neuen Gemeinschaftsideal zusammenführen wird. Will man schon jetzt das größere Gemeinsame dieser noch jungen Bewegung gegenüber dem beinahe unwesentlich Trennenden deutlich machen, dann mag für die Kunst an Namen wie Chagall und Marc auf der einen, Cézanne und Picasso auf der anderen Seite erinnert sein.

Auch Campendonks Name, dessen Bedeutsamkeit durch die bisherigen Ausführungen vorbereitend und im Sinne dieser Zeitenwende bereits geklärt werden sollte, muß in diesem Zusammenhang hervorgehoben werden; denn er ist mit den beiden zuerst Genannten vornehmlich der Repräsentant jenes neuen europäischen Künstlers von durchaus geistiger Prägung und gehört wie jene zu dem Typ des intuitiv fühlenden und erkennenden Schöpfers dieser Zeit, der der jungen Sehnsucht Ziel und Richtung gibt. Sein Werk, rein äußerlich gewertet eine einzige Symphonie von Farbe und Rhythmus, ist der Ausdruck eines ringenden Geistes nach innerer Wahrhaftigkeit. Vielleicht dankt er es seiner rheinischen Heimat,

wenn er, im Vergleich zu anderen, weniger beschwert um die Erkenntnis letzter Dinge und verhältnismäßig unberührter von der allgemeinen Gärung, rascher dazu gekommen ist, sich selbst zu finden. Zwar hat auch er hart um die Kunst kämpfen müssen und leicht im landläufigen Sinne ist ihm der Aufstieg nicht geworden. Aber wenn er auch erst das Handwerk erlernen mußte, um die Anatomie von Menschen und Tier beherrschen zu können, so zeugt es nicht wenig für das Verständnis seines ersten ausgezeichneten Lehrers Thorn-Prikker, wenn er in dieser notwendigen Schulung nicht das letzte Ziel der Kunst erkannte. Darf man vielmehr daran erinnern, daß er, der gebürtige Krefelder, frei von dem geschäftigen Industrialismus seiner Vaterstadt, früh die weite Ebene des Niederrheins mit ihrer wundersam verklingenden Mystik künstlerisch erfaßte, daß er, ein später Nachkomme jenes Calcarer Meisters, vor allem mit dem Heimatboden eng verwurzelt war. Ist dieser Teil unseres Vaterlandes auch nicht reich an kunstgeschichtlichen Denkmälern, so sind die Dome in Xanten und Calcar mit ihren Altären und Bildwerken doch Inkarnation jenes mittelalterlichen weltabgewendeten Ideals einer Gemeinschaft im Geistigen. Und was die Meister Wilhelm von Köln und Stephan Lochner auf ihren Tafeln gemalt, scheint als großes Erlebnis des Künstlers Campendonk noch jetzt auf seinen Bildern spürbar. Zu solchen Eindrücken gesellte sich dem Werdenden die Bekanntschaft mit van Gogh und Cézanne, mit denen sich noch jeder unserer Jungen innerlich auseinandersetzen mußte. In Krefeld, in stiller Zurückgezogenheit lebend, hat Campendonk diese ersten großen Eindrücke als Künstler selbständig verarbeitet und die Ergebnisse dieses Jahres waren es, die ihn durch einen glücklichen Zufall in Berührung mit Kandinsky und Franz Marc brachten die damals in Sindelsdorf in Oberbayern lebten, wo auch der Rheinländer August Macke oft wochenlang Aufenthalt nahm. Durch Marc veranlaßt, vollzog Campendonk im Oktober 1911 die Übersiedelung nach Sin-

delsdorf und von diesem Datum bis zu dem unseligen Ausbruch des Weltkrieges hat er hier, mit den Genossen aufs engste verbunden, die glücklichsten Jahre seiner Jugend verbracht. Das Manifest des „Blauen Reiters" erstand in gemeinsamer Arbeit und die erste Ausstellung dieses kleinen Künstlerkreises, die 1912 erstmalig in München stattfand, war wenigstens für Süddeutschland das weithin sichtbare revolutionäre Zeichen einer neuen Jugend, deren Tendenzen die Sonderbundausstellung kurz danach bekräftigte. — Vielsagend ist an diesen wenigen Tatsachen vor allem das Moment innerer Gemeinsamkeit, das Künstler wie Marc und Campendonk früh zusammenführte. Marc, den vielleicht die erbärmlichste Kugel dieses Krieges hinweggerafft, steht heute in seinem Werke riesengroß über seiner Zeit, für viele der wirkliche Wegweiser der neuen Richtung, bei Lebzeiten kaum von einem Dutzend einflußreicher Kenner und Freunde richtig erkannt. (Die Gerechtigkeit verlangt an dieser Stelle die historisch wichtige Feststellung, daß es der „Sturm" gewesen ist, der gerade diesem Kreise junger Künstler überhaupt die erste Möglichkeit zur Manifestation ihres Wollens gegeben, als noch sämtliche Kunstkritiker von Groß-Berlin nichts als Hohn und Schmähung für das junge Deutschland bereit hielten, sofern sie überhaupt davon Notiz genommen.) Campendonk, weniger fest im künstlerischen Griff als sein älterer Landsmann Marc, diesem dafür aber vielleicht an Feinnervigkeit und Subtilität des malerischen Gefühls überlegen, ist noch durchaus ein Werdender, so erstaunlich reich auch das Werk seiner letzten Jahre — seit ihn der Krieg wieder zu ruhigem Schaffen in Seeshaupt am Starnberger See kommen ließ — gewachsen ist. Dieses Werk aber ist der Ausdruck einer reinen Dichterseele, voll tiefster Versenkung in das Wesen der Schöpfung, erfüllt von Ehrfurcht vor dem Unergründlichen, Anbetung vor Gott und der Natur, so wie sie seinem inneren Gesichte sich offenbart, Symphonie über den Schöpfungsmorgen, rein in seiner Lauterkeit wie der

Gesang der Engel auf den Tafeln Fra Angelicos und doch in seiner malerischen Formung und Abstraktion vom äußeren Schein, Aufstieg aus dem Tal jedweder Erdgebundenheit zu den Höhen eines neuen Geistes, den wir heute mehr ahnen als begrifflich zu fassen vermögen. Wie dieser Künstler intuitiv hinter die Dinge sieht, indem er sie mit fast reiner Kindhaftigkeit vor Augen zaubert, wie er die äußere Form nur gelten läßt, um sie als Mittel der höheren Bildeinheit zu verwenden und daraus das innere Erlebnis gestaltet, das ist vielleicht sogar ein Schritt über Marc hinaus, für den die höhere (d. h. monumentale) Form immer Selbstzweck blieb. Für Campendonk handelt es sich einzig um die geistige Existenz der Dinge, um das Bekenntnis eines in der kosmischen Einheit tief verwurzelten Künstlergeistes. Nur Menschen, die ganz naiv und unverbildet durch falsche Erziehung vor diese Bilder treten, erleben restlos das Wunder dieser Kunst, die keine anderen Voraussetzungen an den Betrachter stellt als die Fähigkeit, das innere Ohr dem neuen Klang zu öffnen.

Campendonks Bilder sind im letzten immateriell und Verneinung jener Wirklichkeiten, die sich auf der Netzhaut unseres Auges widerspiegeln. Traumhaft ziehen seine Menschen und Tiere an uns vorüber wie Gestalten aus einem Märchenland. Wie blitzende Kristalle leuchtet um sie herum die reiche Pracht der Farben auf (und wie sind diese empfunden und als Melodien vernehmbar) und doch sind seine Bilder erfüllt von jener bukolischen Stimmung, in der sich die unbegrenzte Ehrfurcht vor den Wundern der Welt einen Ausdruck sucht. Andere Künstler der Moderne sind dämonischer, entfesselter im inneren Kampf, schwerblütiger und erdhafter, dranghafter, letzte Symbole zu finden und monumental zu gestalten. Aber man soll auch die scheinbar leichtere Art des gebürtigen Rheinländers nicht unterschätzen, für den die Farbe als Mittel wieder jene äußersten Möglichkeiten bereit hält, über die sonst nur unsere westlichen Nachbarn verfügen. Jedes Detail seiner Bilder ist im wahrsten Sinne des Wortes

ein Stück Malerei und das macht sie uns nicht zuletzt doppelt liebenswert. Steht wie hier hinter der zunächst faßbaren Klangschönheit auch noch die innere Wahrhaftigkeit, die seine Gesichte in das Reich höherer Existenz emporhebt, dann haben wir eben Kunst, die zeitenlos und groß ist.

Wir werden abwarten, wie sich dieses Meisters Werk weiter entwickelt, ob er einer von denen sein wird, die eines Tages mit Recht als Wegweiser eines neuen Menschheitsideals angesprochen werden dürfen. Im europäischen Kunsttempel steht ihm heute zweifellos Chagall am nächsten, so sehr auch die inneren Linien auseinanderstreben, die sich an einem wesentlichen Punkt sehr eng berühren. Diese Berührung freilich ist gerade das Moment jener höheren Synthese, die einmal, zwischen Osten und Westen den letzten Ausgleich schaffen soll.

Biographie Campendonks

nach den eigenen Angaben des Künstlers

Heinrich Campendonk wurde am 3. November 1889 in Krefeld geboren. Bereits früh entwickelte sich seine Neigung zur Kunst und er gehörte zu den nicht allzu Vielen, die zunächst ihr Handwerk gründlich erlernen mußten. Wie er selbst sagt, studierte er Anatomie und lernte einen Akt und ein Tier richtig zeichnen. Ganze Sommer hindurch verbrachte er malend und zeichnend auf den satten Viehweiden der niederrheinischen Ebene und eine solche Übung nach der Natur pflegt der Künstler auch heute noch oft zu wiederholen, wenn die Fülle seiner Formenwelt sich zu erschöpfen droht. Jan Thorn-Prikker war Campendonks erster Lehrer. Durch ihn lernte er früh Vincent van Gogh und Cézanne kennen. Auch verdankt er diesem Lehrer die erste Bekanntschaft mit Giotto und Fra Angelico. — Nachdem er dann das Atelier Thorn-Prikkers verlassen hatte, arbeitete er zunächst selbständig auf dem Lande in der Nähe Krefelds. Danach, als ihn die Verhältnisse zwangen, sein Brot zu erwerben, ging er nach Osnabrück als Gehilfe eines Historienmalers, mit dem er zusammen im Dom an Wandmalereien arbeitete und dabei handwerklich mancherlei lernte. Ein Jahr später kehrte Campendonk nach Krefeld zurück, wo er sich in vollkommenster Einsamkeit nur der Arbeit widmete. In dieser Zeit entstanden die Werke, die zufällig von Kandinsky und Franz Marc gesehen wurden. Marc forderte den Künstler auf, nach Sindelsdorf in Oberbayern zu kommen, wohin er im Oktober 1911 übersiedelte. Hier widmete er sich zunächst weiteren Studien nach der Natur. Aber wie Campendonk selbst betont, waren die Jahre 1911—1914, wo er in Sindelsdorf in dem Kreise lebte, von welchem in Deutschland zuerst die stärksten Impulse für die Erneuerung der Kunst ausgingen, die herrlichsten seines Lebens. Kandinsky kam und ging. August Macke, der zweite Rheinländer im Bunde, lebte oft wochenlang in Sindelsdorf und die Fülle der Anregungen, die sich aus diesem Kreise entwickelten, waren beinahe erdrückend. In dieser Zeit entstand das viel beachtete Manifest des blauen Reiters und es

wurde die erste Ausstellung für München vorbereitet, die 1912 stattfand und an der sich auch Campendonk beteiligte. Das folgende Jahr widmete sich der Künstler hauptsächlich der Auseinandersetzung mit dem Problem des Kubismus, die zahlreiche Bilder zeitigte, die heute meist übermalt sind. In dem gleichen Jahre heiratete Campendonk und das Glück der jungen Ehe wurde nur durch den Kriegsausbruch 1914 jäh unterbrochen. August Macke fiel, etwas später auch Franz Marc. Kandinsky war in Rußland. Campendonk selbst mußte verschiedentlich einrücken, bis er Ende 1916 die Ruhe zur Arbeit wiederfand. Seit etwa fünf Jahren lebt der Künstler schaffend und bildgestaltend fern vom Getriebe der Großstadt in Seeshaupt am Starnberger See. Als das letzte starke künstlerische Ereignis seines Lebens bezeichnet er seine Reise nach Italien im Sommer 1920, die ihm die Bekanntschaft mit Giotto und den Mosaiken in Ravenna von Angesicht zu Angesicht vermittelte. Aus dem überwältigenden Gegenüber mit den unvergänglichen Zeugnissen dieser höchsten primitiven Kunst dürfte seinem eigenen Schaffen in der Folge vielleicht eine neue Zielrichtung erwachsen.



Stilleben 1917



Liebespaar 1917



Der Stall 1917



Blumenbild 1917



Die Witwe 1917



Landschaft mit Pferden. 1918



Begebenheit. 1918



Die Armen 1918



Der Reiter 1918



Mädchen mit Katze. 1918



Spaziergang. 1919

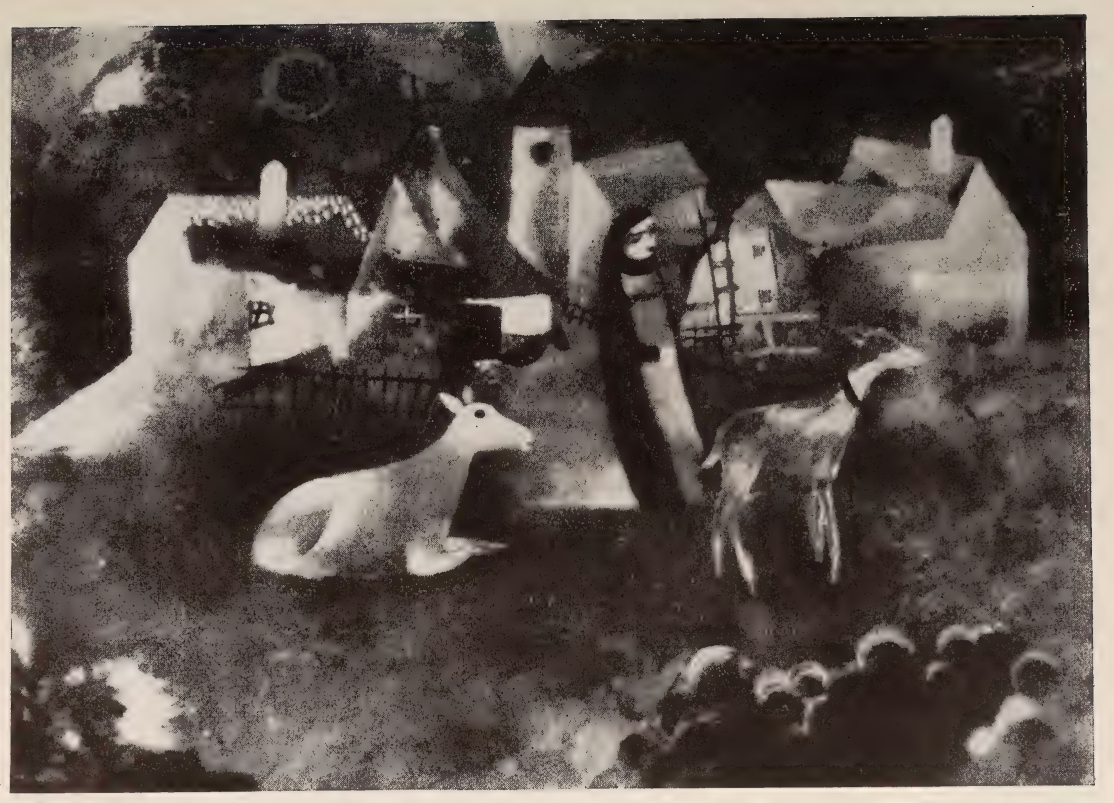


Melkendes Mädchen 1919

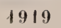


Innenbild 1919

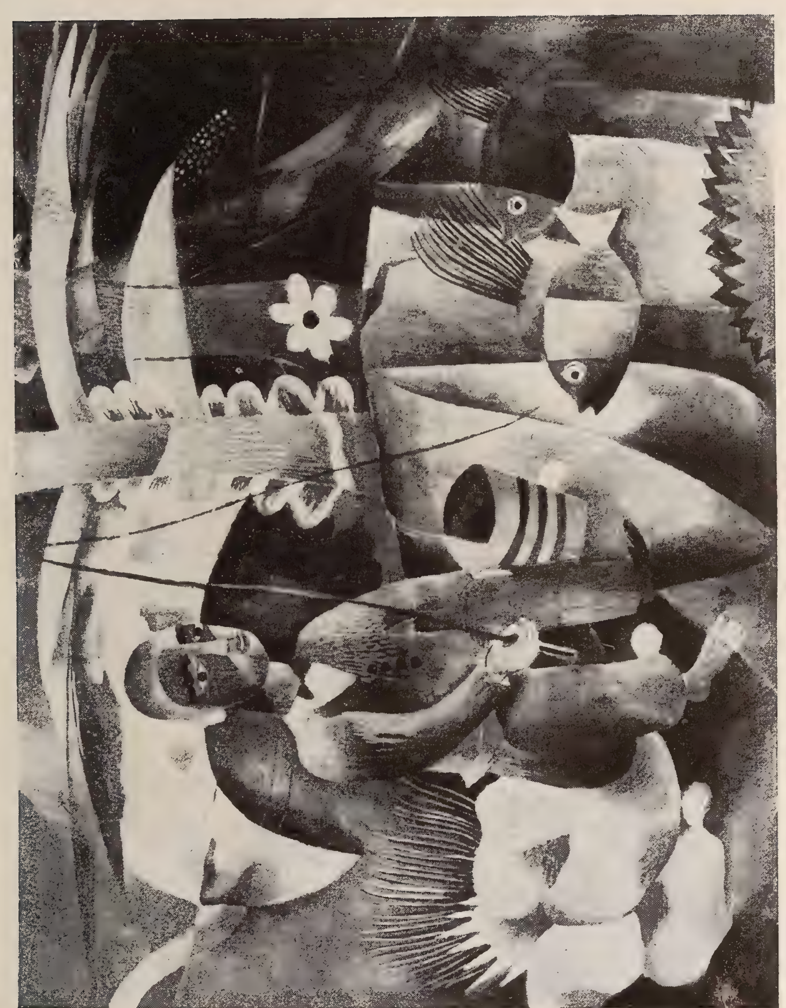
Niederrheinische Landschaft 1919



Sindelsdorf 1919



Der rote Baum 1919



Der Angler 1919



Der Garten 1919



Der Reiter 1919



Landschaft mit rotem Pferd. 1919



Der Reiter II. 1919

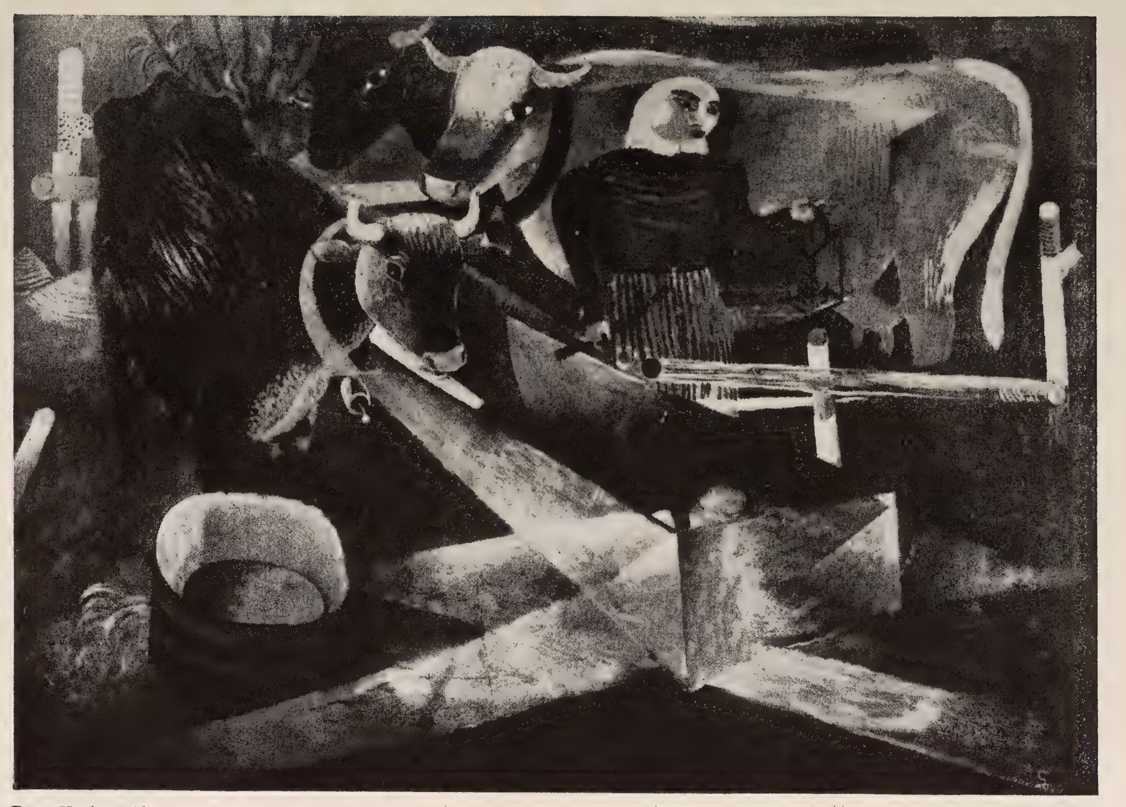


Der Wald 1919



Penzberg 1919

Landschaft mit Tieren 1919



Der Kuhstall 1920



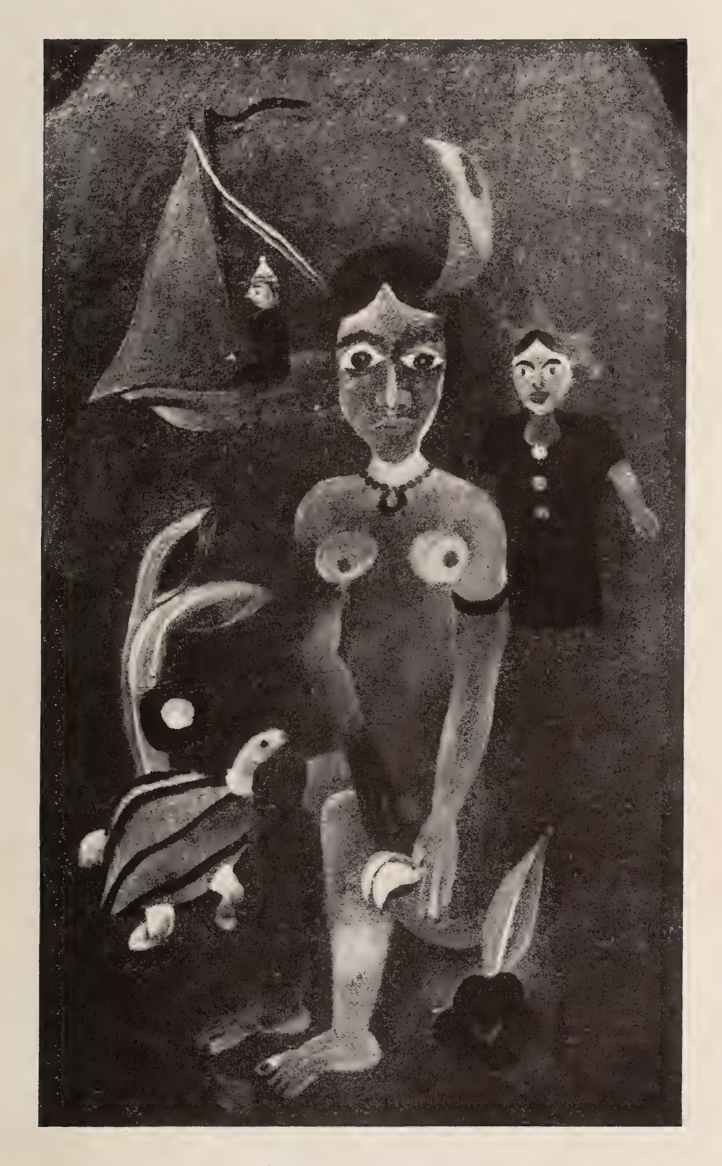
Das Bauernpaar 1920



Die Badenden 1920



Hirtin. 1920



Sitzender Akt. 1920



Akt mit Tieren. Holzschnitt



Der Fischer. Holzschnitt



Interieur. Holzschnitt

